

CAELESTIS HARMONIA

Sándor László

**Alkotó szellem mint legmagasabb szubjektívitás –
Gondolatok Antoine Busnoys *Anthoni, usque limina*
motettájához ***

„Az ember [...] mindenekelőtt mint szubjektívitás, mint tudat és szabadság közép-
pontja létezik...”, írja *Az Egyház társadalmi tanításának kompendiuma*.¹ [A szel-

lem] a csak személyesen átélhető –nem pedig „tudomásul vehető” – válasz az utolsó miértre”, írja Tábor Béla.² „Ami szellemi, az szubjektum, benső”, írja Bergyajev.³ „Isten teremtő ereje és az imaginatív belátás között éri el az embert a kinyilatkoztatás mindig személyes dialógusban”, írja Vanyó László.⁴ Az ember szubjektívitásának és a szellem személyes mivoltának egyik legmagasabb hőfokon izzó találkozása a művész és a művészi alkotás között létesülő sajátos viszonyban valósul meg, abban a szeretetkapcsolatban, melyben az alkotó, az alkotás és a kettő közötti viszony lényegi azonossága realizálódik. Éppen ezért volt elgondolkodtató számomra szembesülni azzal –ahogyan ez a közelmúltban fiatal zeneszerzők között spontán kialakult beszélgetésből világossá vált–, hogy a korombeli zeneszerzők többsége saját zenei alkotását saját személyétől teljes mértékben különálló valóságként értelmezi.

Antoine Busnoys 1460 körül írott *Anthoni, usque limina* motettájának vizsgálata különös fénytörésbe helyezi az alkotó–alkotás viszony kérdését, a belőle jogosan levonható következtetések pedig az alkotóművészet ma kevesek által járt útját mutatja meg számunkra. Ez az út az alkotó szellem személyen, sőt *személyességen* keresztül vezető útja; nem az önkifejezés értelmében, hanem az alkotó–alkotás azonosságának értelmében. A kortárs művészetek jelentősége ma többek között azért is óriási, mert újra járhatóvá teszi nekünk ezt a bizonyos utat, azt az útvonalat, melyen a középkori szerzők még –úgy tűnik– otthonosan közlekedtek.

¹ AZ IGAZSÁGOSÁG ÉS BÉKE PÁPAI TANÁCSA: *Az Egyház társadalmi tanításának kompendiuma*. 131. pont. Szent István Társulat. Budapest 2007. 213.

² TÁBOR Béla: *A zsidóság két útja*. Pesti Szalon, Budapest 1990. 100. (Első kiadás: 1939).

³ Nyikolaj BERGYAJEV: *Szellem és realitás Az istenemberi szellemiség alapjai*. Ford. Patkós Éva. Typotex Kiadó, Budapest 2020. 65. (*Duh i realnoszty – Osznovi bogocselovecseszkoy duhovnosztyi*)

⁴ VANYÓ László: *Theologia Graeca. A görög filozófia adaléka a keresztény teológiához*. Szent István Társulat, Budapest 1992. 90.

Aligha tagadhatja le a művész, hogy az alkotómunka az önmegismerés és az önszemlélés hatékony eszköze. Tekintettel arra, hogy a magas művészet ma éppen annyira autonóm, amennyire szubjektív, ki lehet jelenteni, hogy a művészi alkotás úgy általában és minden korban alkalmas eszköz az önmegismerésre, bármilyen társadalmi-kulturális keretek között valósuljon is meg. Az elkészült alkotás, de a hozzávezető út is tükör az alkotónak számára, minden bizonnyal akkor is, ha nem tudatosan, sőt nem is szándékosan tekint bele ebbe a tükörbe. A gyermeki rajz, a már úgy másfél, két éves kor környékén kezdődő firkálás-satírozás úgy gondolom ennek első és egyben igen szép példája. De a következtetések láncolatát tovább kell vinni. Az önmegismerés: megismerés. Cusanus írja a *De visione Dei*-ben: „Valóban, hogyan adhatod nekem Önmagad, hacsak nem úgy, hogy oda adsz engem önmagamnak? S amint mindez megvilágosodik bennem, Te, Uram így válaszolsz bensőmben: «Légy önmagad(é), s én a tied leszek.»” [*Sis tu tuus et ego ero tuus.*] Ha ezeket a mondatokat komolyan vesszük – és miért ne tennénk – akkor mindebből az következik, hogy az alkotó és az alkotás között létrejöhet egy olyan sajátos viszony, ami nagyon hasonlít a Teremtő és a teremtmény viszonyára, mi több, olyan, mintha az ennek valamifajta e világi visszatükröződése volna. Ezen a ponton merülhet fel az a halvány sejtetem, hogy az alkotó és az alkotása talán nem is két különálló tényező. Ma kevesen gondolják úgy, hogy a művész azonos volna alkotásával, a többség – ahogyan ez számomra pár évvel ez előtt a Zenetudományi Intézetben egy többszerzős kortárs koncert utáni spontán beszélgetés alkalmával kiderült – azt vallja, hogy a mű az alkotás realizálásán túl, illetve az után saját különvaló életútjára indul, akár a felnőtt utód, aki kirepült a családi fészekből; az alkotónak a műhöz továbbá nincs közvetlen kapcsolódása (legfeljebb szerzői joga). Egy kevés alkotó számára viszont az alkotása valójában ő maga a szó legmélyebben egzisztenciális értelmében.

Sok jel mutat arra, hogy a késő középkor zeneszerzője ez utóbbi szélsőérték közelében határozta meg önmagát. Közte és alkotása között – úgy tűnik – valamifajta ontológiai kapcsolat működött, melynek egyrészt tudatában volt, másrészt a lehető legtermészetesebb alkotói alapállás lehetett számára. Ez a személyes közvetlenség és az alkotómunkában megvalósuló intenzív személyes jelenlét adott esetben jelentős lelki-szellemi válságokon is átsegíthette őt.

Az 1460-as évek elején valamikor – a pontos dátumot nem tudni – Antoine Busnoys motettát írt saját lelki üdvének megmentése érdekében *Anthoni, usque limina* szövegkezzel. Arra a kérdésre, hogy ez valóban így van-e, vagyis hogy Busnoys a lelki üdvéért aggódott-e jobban, vagy a karrierjéért, nem egyértelmű a válasz. Mindenek előtt lássuk a konkrétumokat! Az ekkor körülbelül 30 éves szerző a felszentelt papság felé vezető lépcső bizonyos fokán állhatott, talán akolitusi minőségben, vagy a kisebb rendek valamelyikében szolgált minden bizonnyal a tours-i katedrálisban, de otthonosan mozgott a francia udvarban is.

A minden szempontból sikeres és meredeken ívelő karriert befutó szerző spirituális kilátásai azért váltak kedvezőtlennek, mert a rendelkezésre álló dokumentumok tanúsága szerint kis híján agyonvert egy papot.⁵ A dokumentumok „vérontást” emlegetnek. A pap, aki az incidens áldozata volt, valószínűleg életben maradt, máskülönben Busnoys nem kerülhette volna el a végleges kiközösítést. Így azonban esélye maradt a penitenciára. A kiközösítés lehetősége a legfenyegetőbb veszély volt, mely az ember lelki üdvére leselkedhetett, akit ugyanis az Egyház saját testéből kivetett, arra a korabeli hit szerint az örök kárhozát várt. A remélt kegyelem érdekében – melyet 1461-ben Busnoys a helyi kardinálistól, illetve II. Piusz pápától meg is kapott – tennie is kellett valamit. Hasonló esetekben a szokásos gyakorlat és a legmagasabb szinten akceptált bűnbánati tett a hosszú gyalogos zarándoklat megtétele volt; bár konkrét adatunk nincs róla, valószínű, hogy Busnoys is útnak indult, és lévén keresztnéve *Antoine*, életszerű feltételezni, hogy útcéljául névadójának és védőszentjének, Remete Szent Antalnak Vienne-ben található kegyhelyét választhatta. Vienne Tours-tól mintegy 400 km gyaloglásra található, követve a Loire vonalát folyásiránnyal szemben.⁶ A zarándoklat mellett egyéb penitenciákat írhatott elő számára a kardinális, jellemzően imákat, miselátogatásokat, talán alapítványi imaalkalmak létrehozását is, illetve egyéb templomi szolgáltatásokat; motetta írására ugyanakkor nem kötelezte őt senki.

Persze, egy csinos motetta jól mutathatott mind az egyházi, mind az udvari környezetben, különösen egy olyan magas műveltséggel és leleménnyel megírt vers, mint amilyen az *Anthoni, usque limina* szövege is:

<i>Anthoni, usque limina</i>	Antal, kit egészen a földkerekség
Orbis terrarumque maris,	és a tenger határáig,
Et ultra, qui vocitaris	és még azon is túl, az
Providencia divina,	isteni gondviselés szólít,
Quia demonum agmina	mert a démonok seregét
Superasti viriliter:	vitézül (férfiasan) legyőzted:
Audi cetum nunc omina	Halld mind, kik most
Psalentem tua dulciter.	édesen zsoltároznak neked.
Et ne post hoc exilium	És nehogy e kitaszíttatás után
Nos igneus urat Pluto,	a tüzes Plútó égessen bennünket,
Hunc ab orci chorum luto	e kórust az alvilág mocsarából
Eruens, fer auxilium:	kikaparván, vígy segítséget:
Porrigat refrigerium	adj frissítő vizet
Artubus gracie moys,	tagjainak kegyelmedből,
Ut per verbi misterium	hogy az Ige titka által
Fiat in omnibus <i>noys</i> .	legyen mindannyiunkban Szellemed.

⁵ Rob C. WEGMAN: „For Whom the Bell Tolls. Reading and Hearing Busnoy's »Anthoni usque limina«, in Dolores Pesce (szerk.): *Hearing the Motet*. Oxford University Press, 1997. 104–121. 133.

⁶I.m. 134.

A motetta minden látható szólama – hogy pontosan mit jelent az, hogy „lát-ható”, hamarosan világossá válik – a fenti költött latin nyelvű szöveget hordozza; könnyen lehet, sőt valószínű, hogy a költő maga Busnoys. Teljesen életszerű és abban a helyzetben, amiben a szerző ekkor van szokásos is a személyes védőszent megszólítása. A szöveg Szent Antal kísértéseinek ismert jeleneteire utal szokásos irodalmi frázisok segítségével, majd egy ponton, a második versszak elején a görög hagyomány felé fordul, ahol is néhány szófordulat árulkodik arról, amit máskülönben is tudunk, vagyis hogy Busnoys rendkívül művelt, a görög és a héber hagyományban járatos, a keresztény teológiában otthonosan mozgó, számos nyelvet beszélő személy volt, ragyogó karrierjét részben e tulajdonságának is köszönhetette. A görög *núszból* eredő *noys* a szellem-spiritus-pneuma értelmében rímel a kopt-egyiptomi *moys*-víz kifejezésre – melyből Mózes neve is származik – létrehozva ezzel a megtisztító víz és a végtelenül irgalmas isteni Szellem közös költői szimbolikáját.⁷ Ebbe a komplex filozófiai-mitológiai-teológiai környezetbe ágyazódik bele a szerző teljes nevét rejtő szójáték, a verset indító *Anthonius*, illetve a verset záró *...bus noys* formájában. Felületes olvasatban ez annyit jelent, hogy a szerző belerejtette nevét a motetta szövegébe, a mélyebbre ható értelmezés szerint viszont azonosulni próbált a szöveg spiritualitásával, illetőleg valamilyen titokzatos módon magával Szent Antallal is, aki sikeresen és férfiasan győzött a démonok felett; ellentétben Busnoys-val, aki sikeresen és férfiasan ugyan, de csupán egy szerencsétlen pap felett győzedelmeskedett.

Vessünk egy pillantást a mű egyetlen kéziratos forrására, a brüsszeli 5557-es jelű kódexre! A két felső szólam az oldalak felső felében látható, a basszus pedig baloldalon alul kezdődik és átnyúlik a szemközti oldalra. Itt rögtön egy igen beszédes érdekességgel találkozunk, ugyanis a basszus-szólamnál itt nem a szokásos latin *Bassus* van kiírva, hanem az a furcsa szó, hogy *Barri-psaltes*, mely némileg szabadon úgy fordítható, hogy *elefántüvöltők*; egészen pontosan *üvöltő elefánt hangján zsoldározók*, vagy *zsoldározó elefántok*, de ismerve az elefánt hangját érdekesen jön össze a vers *Psalentem tua dulciter*, a *néked édesen zsoldározók* frázisa a zsoldárt üvöltő elefántokkal: az esdeklő imát Szent Antal ilyen módon biztosan meghallotta. Túl azon, hogy Busnoys nem lehetett jó véleménnyel a basszistákról (vagy éppen hogy nagyon jó véleménnyel volt róluk), továbbá figyelembe véve a papverés esetét egy szókimondó, lobbánékony, hirtelen haragú, de szarkasztikus humorú, ugyanakkor elmélyült görög-héber-latin műveltségű igen összetett személyiség rajzolódik ki szemünk előtt. Nem gyakori, hogy egy XV. századi szerző személyiségjegyeiről ennyi sejtésünk lenne.

⁷ „Bizony, bizony mondom néked: Ha valaki nem születik víztől és Szellemtől/Szent-lélektől, nem mehet be az Isten országába.” Jn 3,5



1. ábra. Busnoys: *Anthoni, usque limina*; Br 5557 fol. 48v.
Koninklijke Bibliotheek / Bibliothèque royale, Brussels, Belgium

Hogy a saját név beágyazásának mekkora jelentősége van jól látszik abból, hogy e szavakat a kottamásoló – aki ebben az esetben ugyancsak valószínűsíthetően maga Busnoys – piros tintával vezette be a kottába. A kottát tovább vizsgálva találjuk ugyanakkor a leglényegesebb pontot. A két felső szólam és a Basszus-szólam között joggal keressük a cantus firmust, például egy Szent Antal liturgiájából kölcsönzött gregorián dallamot, ám csak egy szöveges bejegyzést találunk. A meglehetősen nehezen értelmezhető latin nyelvű kánon arra szólítja fel az előadókat, hogy a motetta megszólaltatása során bizonyos időközönként kondítsanak meg egy harangot:

*Monostempus silens / Modi sine me non / Sit tot anthipsilens /
Nethesinemenon // Alpha et o cephasque deutheri / cum pos decet
penulti[mum] queri / actoris qui nomen vult habere.*

Ez az a pont, ahol a motetta megírásának okát, az alkotói szándék őszinteségének és személyességének kérdését firtató tekintet fennakad és az ember gyanút fog. A harang hangjának démonűző hatást tulajdonítottak és ez a jelentéskapcsolat a motettába be lett emelve cantus firmusként, olyan zenei kölcsönnyagként, mely más esetben, szokásosan a mű univerzális üzenetét hivatott hordozni. Bár teljes bizonyossággal nem állíthatjuk, de sejthetünk e mö-

gött a zeneszerzői döntés mögött valamifajta nagyon személyes és a konkrét személyben realizálódó szándékot, egyfajta varázslatot, fehér mágiát, a védőszent óvatos és tisztelettel teli kényszerítését. Továbbá nem zárhatjuk ki azt sem, hogy Busnoys a harangnak a motetta konkrét megszólalásakor működésbe lépő démonúzó hatásmechanizmusára nagymértékben alapozott.

E sejtésünkre feljogosít bennünket a késő középkori zenetörténet számos egyéb példája. Du Fay számára egészen bizonyosan fel sem merült szempontként a karrier, de egyáltalán semmilyen kívülről érkező visszajelzés figyelembevétele, amikor harmadik *Ave regina caelorum* motettájának trópusaiban saját halálának méltó és Istennek tetsző körülményeiért könyörög. Az *Ave regina caelorum* motetta szóban forgó zenei pillanata nevezhető volna a zenetörténet első *affektusának*, amennyiben a zenei terminológiában jóval később megjelenő *affektus* szó ebben az összefüggésben használható volna. A motetta tonálisát a mai szóhasználattal C-dúrszerűnek érezzük a jellemző C-E nagy terc dominanciája miatt, valójában a teljes mű tonális érzetét a gregorián dallam 6. tónusa adja meg. Ebben a tonális kontextusban rendkívüli erővel jelenik meg a *Miserere supplicanti* Du Fay frázisnál a Cantus szólam esz-hangja. Ez a zenei pillanat önmagában véve is nagyon erős, de figyelembe kell vennünk azt is, hogy Du Fay ezt a motettát írta elő saját *ars moriendi* motettájának, vagyis annak a műnek, mely halálos ágyánál, haldoklása közben kell megszólaljon.⁸

Ave regina caelorum,
Ave domina angelorum,
*Miserere tui labentis Du Fay,
Peccatorum ne ruat in ignem fervorum.*

Salve radix sancta
Ex qua mundo lux es orta,
*Miserere, genitrix Domini,
Ut pateant portae caeli debili.*

Gaude gloriosa,
Super omnes speciosa;
*Miserere supplicanti Du Fay
Sitque in conspectu Dei mors
eius speciosa.*

Vale, valde decora,
Et pro nobis semper Christum exora.
*In aeternum ne damnemur,
miserere nobis,
Et iuva, ut in mortis hora
Nostra sint corda decora.*

Üdvözlégy mennyek királynéja,
Üdvözlégy angyalok úrnője,
*Irgalmazz a te haldokló Du Fay-odnak,
Ne kellejen égnie a bűnök tüzében.*

Üdvözlégy szent gyökér
Ki fényeddel elárasztod a világot,
*Légy irgalmas, Istennek anyja,
Hogy az ég kapui kitaruljanak
/gyenge szolgáló előtt.*

Örülj dicsőséges,
Mindenek felett gyönyörűsége;
*Irgalmazz könyörgő Du Fay-nak,
Legyen kedves az ő halála
az Úr szemében.*

Isten veled szépséges, /Krisztushoz!
És könyörögj érettünk mindig
*Ne legyünk átkozottak örökre,
irgalmazz nekünk!
Segíts bennünket, hogy halálunk óráján
Szívünk szépsége ragyogjon.*

⁸ Robert NOSOW: „Az ének és az ars moriendi”, Laczkó Zsuzsa (ford.), *Pannonhalmi Szemle*, 1999/4.

Busnoys esetében csak sejtjük, Du Fay motettájával kapcsolatban viszont biztosak lehetünk benne, hogy az alkotómunka lehetséges motivációi között a személyes dimenziók rendkívüli intenzitással voltak jelen. Fontos hangsúlyoznom, hogy a két szerző említett alkotói döntéseit a legkevésbé sem tartom az önkifejezés példáinak és szándékosan nem is alkalmazom ezt a terminust. Az *önkifejezés* szót sokkal inkább a romantika esetében szoktuk használni és a szerző pillanatnyi érzelmi állapotának kivetítését értjük alatta. Busnoys és Du Fay motettái esetében az ember érzelmi síkjánál sokkal mélyebb légrétegek rezdülnek meg és mivel a középkori kereszténység számára a trichotóm gondolkodás nem volt idegen, ezt a mély létvalóságot bátran hívom szellemnek a spiritus-pneuma értelmében.

Miközben igaz az, hogy a késő középkori alkotó az emberi élet sarokpontjait érintő legsúlyosabb kérdések megválaszolásánál messze túltekint saját egyéni létezésének korlátain, ugyanennyire igaz az is, hogy az egyéni lét határain túli világot valójában nem kívül, hanem belül keresi. Fontos hangsúlyoznom, hogy itt nem a példaként hozott *zeneműveket* próbálom jobban megérteni az által, hogy a lehetőségekhez mérten legjobban feltárom az alkotás körülményeit, illetve a két szerző feltételezhető belső motivációit – sokan gondolják úgy, hogy egy ilyen törekvés különben is eleve kudarcra van ítélve.

A szerző és művének *viszonyát* próbálom megérteni. Az önkifejezés során csupán a szerző pillanatnyi érzelmi állapota fejeződik ki, korántsem a teljes ember. Az érzelmi aktivitás az ember *része* – ahogyan a skolasztikusok mondták „a lélek *egyik* ereje” – az éppen kifejeződő pillanatnyi érzélem pedig még ennél is kevesebb, egyik pillanatban felbuzdul, másik pillanatban már nyoma sincs. Ami itt a vizsgálódó figyelem középpontjában van, az a teljes egzisztencia, a szerző teljes lényének intenzív jelenléte az alkotás folyamatában és a kész mű megszólalásában, melyre az *azonosulás* talán nem is a legmegfelelőbb kifejezés. Amiről szó van, az sokkal inkább az eleve fennálló azonosság, az *alkotó* és *alkotott* eleve és szükségszerűen jelen lévő azonosságának felismerése, megélése és tudatos vállalása.

A XV. század második fele-vége válságidőszak, melyben a jellemző apokaliptikus hangulattal jól megfér a *devotio moderna* szellemisége. A középkor vége a befelé fordulás időszaka is, a misztika több jelentős fellángolásával kísérve, amikor is a szemlélődő életforma tudatosítása és gyakorlása a szerzetesi kolostorok falai közül kilépve lassan-lassan terjedni kezd a laikusok, városi polgárok körében is.

Johannes Tauler egyik ismert prédikációjában lehangoltan jegyzi meg több száz fős hallgatósága előtt –feltehetően a strass-burgi dómban– a következőket:

„Gyermekeim, a léleknek ezt az alapját csak kevesen ismerik. Azok közül, akik itt jelen vannak, aligha lehet több három ilyen embernél, ennek megismerése ugyanis sem a gondolkodáson, sem az értelmén nem múlik. Ami itt igazán segítségére van az embernek, az az, ha állhatatosan nekifog és szorgalmasan gyakorolja a magába szállást...”⁹

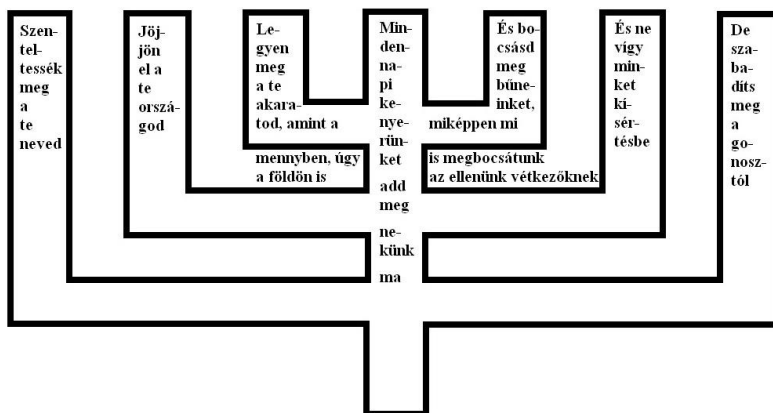
A mából visszatekintve a *három* nagyon nagy szám. Három olyan személy – nem szerzetes, hanem egyszerű hívő –, aki „ismeri a lélek alapját” és „szorgalmasan gyakorolja a magába szállást” egy olyan korban, amikor a szemlélődő életforma, a kontempláció és a különféle meditatív imamódok jellemzően a szerzetesi kolostorokban valósulnak meg, nem kevés. A *szellem* személyes dimenziója és a személyességen keresztül megvalósuló hatóereje ebben az időszakban felértékelődik. Nyilvánvalóvá válik annak igazsága, amit Bergyajev úgy fogalmaz, hogy „Ami szellemi, az szubjektum, benső.”¹⁰ Mindebből témánk szempontjából a legfontosabb, hogy a jelenkor, a mi korszakunk, amelyben élünk sok tekintetben hasonlít a középkor végidőszakára és erre éppen a modern művészet egy része szolgál bizonyítékkal; „egy része”, ugyanis a modern művészet autonómiája, individualitásba könnyen átcsapó személyessége, valamint absztrakt volta mögé, mint egyfajta spanyolfal mögé könnyen elbújnak érvényesülni vágyó kontárok; a modern művészet helyén kezelése éppen miattuk nehéz. A minőség a mennyiséggel ugyanakkor fordítottan arányos és úgy gondolom, ma létezik a modern művészetnek egy olyan magasan minőségi szelete, mely kicsiny volta ellenére is ellensúlyozni képes a kontár művészet egyébként nyilvánvalóan hatalmas tömegét. A válság-szó a *változással* van kapcsolatban (válságban lenni = változni, válni valamivé), és ami első pillantásra a művészet válságának tűnhet, az sokkal inkább a művészet megváltozott funkciójáról ad hírt. A megváltozott funkció pedig abban áll, hogy a művészet kezdi visszavenni a szubjektum megismerésének, önmegismerésének, szemlélődésének és önszemlélésének azt a küldetését, melyet a késő középkorban még képviselt. A lényeges különbség az, hogy ma a művészet ezt nem, nem csak, illetve többnyire nem az Egyház keretein és feltételrendszerén belül teszi.

Offertorium musicum című kamaraegyüttesre írott 10 tétel ciklusomból 7 tétel egy gregorián *Pater noster* dallam egyes szakaszaira épül. A *Pater noster* szimbolikájának értelmezésénél a számos ismert és lehetséges szerkezeti elemzés közül én abból indultam ki, ami a *Miatyánk* mátéi változatának 7 kérését a menóra 7 ágára helyezi rá:

⁹ Johannes TAULER: A hazatérés útjelzői. 22. szentbeszéd. Buji Ferenc (ford.) Paulus Hungarus – Kairosz Kiadó, Budapest 2002. 343.

¹⁰ Ld. föntrebb, 3. lj.

Mi Atyánk,
aki a mennyekben vagy



2. ábra. A Miatyánk Máté-evangéliumban található változata egy menórára rávetítve

A képen látható struktúra alapját az az elgondolás adja, hogy amennyiben a mindennapi kenyér képét egyfajta tápláló-összekötő tengelyként középre tesszük, előtte és utána találjuk azt a két tagmondatot, mely mellérendelt toldalékkal rendelkezik. Ilyen módon az ima többi kérése is szimmetriába helyezhető és a menóra megfelelő ágaira felírható. Fontos észrevétel ezen a ponton, hogy mivel a menóra két-két ága összeköttetésben áll egymással, ugyanúgy két-két mondat jelentése is kölcsönhatásba lép. Vegyük példának a két „szélső” mondatot, vagyis az első és a hetedik kérést, melyek közös üzenete az iménti logikát követve az, hogy a gonosztól a *Te szent neved* szabadít meg.

E két mondat jelentés-polifóniájából kiolvasott „üzenetet” vettem alapul akkor, amikor a 10 tétéles mű kilencedik tételében a *sed libera nos a malo / de szabadíts meg a gonosztól* frázist hordozó dallamrészlet feldolgozása került sorra. Ha a *Te szent neved* szabadít meg a gonosztól, és én ennek az üzenetnek a vállalásával zenét akarok komponálni, akkor értelemszerű, hogy szükségem van a *névre* teológiai és zenei értelemben egyaránt. Areopagita Szent Dénestől ugyanakkor tudjuk, hogy Istennek nincs neve, csupán a Szentháromság személyeinek van, világossá vált tehát, hogy ez a tétel Szentháromság-zene kell, hogy legyen és a Szentháromság zenei szimbólumai között szinte közhelyszerűen kínálkozott fel a dúr-háromszangzat, a *trias perfectionis* alkalmazásának lehetősége. A dúr-háromszangzat viszont azzal kísért, hogy funkciós harmóniai környezetet hozzon létre maga körül, ezt mindenképpen el akartam kerülni; ezzel a zeneszerzői óvatossággal összefüggésben a megszólaló dúr-háromszangzatok sorrendjét úgy állítottam be, hogy alaphangjaik kiadják

a *Benedictus sit Deus Pater* kezdetű offertórium-dallamot: „Áldott legyen az Atyaisten, az Ő egyszülött Fia és a Szentlélek, ki irgalmasságában teremtett bennünket.”¹¹ Ez a tétel ilyen módon egyfajta hálaadássá változott át – az ember életében többször is megszabadul a gonosztól, van tehát miért hálát adnunk – és alcímet is kapott, „A Szentháromság tükröződik a tó vizében”.

¹¹ A cím, *Offertorium musicum*, a *Musikalisches Opfer* latin fordítása. A címválasztásnak több oka is van, egyfelől a darab eredetileg valóban a Bach-mű egyfajta reflexiójaként kezdett íródni és ebből annyit megőrzött, hogy a *Musikalisches Opfer* 10 kánonjához hasonlóan ez a mű is 10 kánonszerkesztésű tételből áll. Másfelől mind a 10 tétel feldolgoz egy-egy offertórium-dallamot is a *Pater noster*-töredékek mellett, illetve velük egyszerre. A műnek nincsen egyetlen hangja sem, mely ne származna ilyen módon valamilyen pre-egzisztens, *cantus firmus*-szerű anyagból.

Offertorium musicum

Score

IX. Sed libera nos a malo

"A Szentháromság tükröződik a tó vizében"

Sándor László
(*1975)

The image shows a musical score for the piece "Offertorium musicum" by Sándor László. The score is for a chamber ensemble and includes the following instruments: Flute, Clarinet in A, Viola, Vibraphone, Organ, Bass Guitar, Electronic, and Piano I. The score is written in 4/4 time and begins with a tempo marking of "♩ = 60". The Flute, Clarinet in A, and Viola parts start with a dynamic marking of *ppp* and a performance instruction "poco cresc.". The Organ part has a dynamic marking of *p*. The Bass Guitar part has a dynamic marking of *ppp* and a performance instruction "poco". The Electronic part has a dynamic marking of *sf*. The Piano I part has a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3. ábra. Sándor László: *Offertorium musicum* – 9. tétel, „A Szentháromság tükröződik tó vizében” – partitúrarészlet

Az *Offertorium musicum* nem liturgikus zene, de bizonyos értelemben egyházi és reményeim, vagy inkább szándékaim szerint szakrális. Azt gondolnánk, hogy nem való a személyes dimenziókat a liturgikus zenébe ilyen módon beleopni; de van ellenpélda. Éppen Du Fay az, aki az imént tárgyalt mo-

tetta *Miserere supplicanti Du Fay* szavakra megszólaló affektív szakaszát egy ez egyben beemeli az *Ave regina caelorum* mise *Agnus* tételébe.

Némi joggal vethetné fel bárki, hogy a művészi alkotás ilyen szemé-lyes-sége valójában az önzés és az egoizmus magas foka. Igen, olyannyira ma-gas foka, hogy már-már *szent önzésnek, szakrális egoizmusnak* nevezném. Könnyen lehet, hogy a *szakrális egoizmus* teológiáját fogalmazza meg Duns Scotus Eriugena, amikor a János-evangélium prológusáról elmélkedve a kö-vetkező kinyilatkoztatást adja az Úr szájába: „...*in vobis lucere vobis manifestat, quia ego sum lux intelligibilis mundi, hoc est, rationalis et intellectualis naturae; non vos estis qui itelligitis me, sed ego ipse in vobis per spiritum meum meipsum intel-ligo...*” / „én világítok bennetek, mert én vagyok az értelemmel fölfog-ható világnak, vagyis az értelmes és gondolkodni képes természetnek a fénye; nem ti fogtok föl engem, hanem én vagyok az, aki bennetek Lelkem által fölfogom maga-mat.”¹²

A szerző *Offertrium musicum* című darabja megtekinthető a youtube-on:
<https://www.youtube.com/watch?v=d1D7XmmnxQ8>

12 Eriugena, Johannes Scotus: *Vox spiritualis aquilae*. (A lélek sasmadarának hangja.) Homília Szent János evangéliumának prológusához. XIII. fejezet. Alácsi Ervin János, Németh Bálint (ford.) Sursum Kiadó, Gödöllő 2018. 68-71.